

# アルブレヒト・デューラーの芸術様式 : その内面における二極性について

著者	青山 愛香
雑誌名	国立西洋美術館研究紀要
号	16
ページ	5-22
発行年	2012-03
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1263/00000012/">http://id.nii.ac.jp/1263/00000012/</a>

# アルブレヒト・デューラーの芸術様式 —その内面における二極性について

青山愛香

はじめに

デューラー芸術における様式の問題は、デューラー受容の長い歴史の中で様々な評価を下されて来た。その芸術ならびにデューラー自身に対するイメージはまさに時代に応じて変化する<sup>[1]</sup>。例えばゲーテにとってのデューラーはキリスト教精神の象徴のような存在で、自身もデューラーの作品を収集するなど非常に親近感を抱いていたが、その18世紀的審美眼からデューラーの木版画《黙示録》について、その「非古典的な」芸術の側面を批判している。

また最も優れたデューラー・モノグラフィーの一つである『アルブレヒト・デューラーの芸術』<sup>[2]</sup>を著したスイスの美術史家ハインリヒ・ヴェルフリンは次のように記した。

「グリューネヴァルトの芸術の内容的なゆたかさや、ドイツ人らしい表現の率直さに比べると、デューラーの芸術は一面的で、時にはほとんど学者くさくアカデミックなものであるようにさえ見える。デューラーはイタリア美術崇拝のために、うまれつき持っていたドイツ的性格を、にべもなく捨ててしまったと批判される。相変わらず私たちドイツ人は生命感にあふれた色彩を求める。合理的なものより非合理的なものを求める。人工的に作られた物よりも、偶然に出来上がったようなものを求めるのである」<sup>[3]</sup>。

しかし越宏一はデューラーの《黙示録》に最高度の内面性と独創性を与えたのは、まさしくデューラーが北方特有の、バルバロイの造形原理を復活させた点にあると指摘している<sup>[4]</sup>。

すなわちデューラーの様式は常にイタリア美術と北方の造形原理の間を揺れ動いているのであるが、時代によってこの二面性は全く異なった評価を受けて来たのである。こうしたデューラーの様式についてパノフスキーは、デューラーの内面における「理性と直感」、「総括的フォーマリズムと特定のリアリズム」、「人文主義的独立心と中世的謙譲」と表現し、この葛藤する衝動の相互補強から「最大値」が生まれているとした<sup>[5]</sup>。その上でパノフスキーは、このデューラーにおける内的緊張を後期ゴシックのドイツ美術家の精神におよぼしたイタリア・ルネサンスの影響のみから捉えることは単純すぎるとし、デューラーの内面におけるある種の二項対立が、彼の精神内の先天的葛藤に起因すると指摘したのである。デューラーのこの葛藤を《メレンコリアI》(B.74/fig. 8)から読み取ることも、1522年の素描《悲しみの人としての自画像》(W.886、ブレーメン美術館旧蔵)に、自己を投影したデューラーの姿を見いだすこともできるかもしれない<sup>[6]</sup>。しかし本稿はその問題には立ち入らずに、デューラーの二極性というものが、どのように作品の中で「かたち」に表れてくるのかを考えたい。

そこでデューラー様式の特性を探るために、7点のデューラー版画ならび

に油彩画を四つのグループに分類して見てゆこう。第一のグループが木版画連作《黙示録》の《大天使ミカエルと竜の闘い》(B.72/fig.1)と銅版画《ネメシス》(B.77/fig.2)、第二のグループが1504年の銅版画《アダムとイヴ》(B.1/fig.4)と《キリスト降誕》(B.2/fig.5)、第三のグループが1514年の傑作銅版画《書斎の聖ヒエロニムス》(B.60/fig.7)と《メレンコリアI》(B.74/fig.8)、そして1526年の晩年の油彩画《四人の使徒》(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク/fig.16)が第四のグループである。

木版画連作《黙示録》の《大天使ミカエルと竜の闘い》と銅版画《ネメシス》1498年に出版されたデューラーの傑作木版画連作《黙示録》は、若きデューラーが諸国を経巡って修行した後に故郷ニュルンベルクに落ち着き、まさに画家・版画家として本格的な活動に入って間もなくの頃に着手された作品である。『黙示録』という、ヨハネが見た横溢し流動してやまない幻を視覚化するという極めて難しい課題に取り組むにあたって、デューラーはドイツ後期ゴシック、初期ネーデルラント、そしてイタリア・ルネサンスの絵画から学んだ全てのものを注ぎこんだのであり、木版画連作《黙示録》はまさに二十代のデューラーの記念碑的な作品である。

デューラーは1495年にイタリアから帰郷して故郷ニュルンベルクに落ち着くと、まずは銅版画という表現手段を用いながら、古典古代の異教主題に取り組み、1498年頃には《海獣》(B.71)<sup>[7]</sup>や《岐路に立つヘラクレス》(B.83)<sup>[8]</sup>といった、イタリア・ルネサンスの影響を強く受けた作品を制作し、その活動を通じて人文主義的教養を持つ、ルネサンスの芸術家としてのポジションの確立に努めた。そして古代ギリシャに倣った裸体像の表現という、それまで北方世界の人々が知らなかった芸術領域に単独で足を踏み入れたのである。1498年に制作された《自画像》(マドリッド、プラド美術館)は、そうした新進気鋭の芸術家としての自負に満ちた28歳のデューラーの姿を表している。しかしきわめて敬虔なキリスト教徒だったデューラーは、ルネサンスの芸術家として着々と自己を形成中に、突如『黙示録』という、古いキリスト教の図像伝統に改めて立ち返った。木版画連作《黙示録》を刊行当時、すなわち宗教改革前夜に、人々は世界の終末を予感し、デューラーも至る所でその前兆を見たと信じていた。この木版画連作は、同時期に制作された他の異教主題の銅版画とは一線を画し、その驚くべき集中力とエネルギー、そして緊張感によって、デューラーの内側から溢れ出た強い宗教心を表している。

デューラーがこの木版画連作を制作した15世紀末、後期ゴシック様式のドイツは、南はイタリア・ルネサンス、北は即物的リアリズムを得意とする初期ネーデルラント絵画という、全く異なる造形原理を持つ二つの芸術様式の間に挟まれ、完全にこれら「新しい芸術 *ars nova*」を後追いする位置にあった。遍歴時代ならびに第一次イタリア旅行において、この両方の新しい芸術を学んだデューラーは<sup>[9]</sup>、独自の方法でこれら南北二つの様式を融合させ、更にそれらを地元ドイツのゴシック様式とも組み合わせることを試みたのである。つまり一方ではイタリア・ルネサンス的な運動感のある人体ならびにギリシャ彫刻のような彫像的な人体をめざし、他方では北方が得意とする即物的リアリ

ズムを、事物の表現において極限まで追求した。この両方のスタイルが、デューラーの《黙示録》にも人々がこれまで目にしたことのないダイナミズムとリアリズムをもたらしたのである。

最も目を引くのは人の表現であろう。デューラーはイタリアの画家マンテーニャ(1431-1506年)を通じて、それまで北方の人間が全く知らなかった、人間の情念を激しい身体の身振りと顔の表情で表す表現方法、すなわちA. ヴァールブルクが「情念定型(パストフォルメル)」と呼んだものを学びとった<sup>[10]</sup>。デューラーはマンテーニャの巨大銅版画《海神の戦い》(B.17)<sup>[11]</sup>に表された、激しい憤怒の表情を敵に向け、刀を右手で振り下ろす人物像を新たに木版画連作《黙示録》において、《ユーフラテスの四人の天使》(B.69)に応用した。また、マンテーニャの油彩画《円柱につながれた聖セバスチアヌス》(パリ、ルーヴル美術館)<sup>[12]</sup>の彫像的な姿を、《黙示録》の中で風を止める威風堂々たる四人の天使の一人へと変容させた。こうしてデューラーの《黙示録》はそれまで誰もが想像し得なかった迫真性を持つ、新たな黙示録の世界を生み出したのである。

《黙示録》の《大天使ミカエルと竜の闘い》に表された巨大なミカエル(fig.1)は、マルティン・ショーンガウアーの同主題の銅版画(B.58)<sup>[13]</sup>とデューラーが《黙示録》図像の直接の手本とした『ケルン聖書』のミカエル<sup>[14]</sup>が下敷きになっていることは、長らく指摘されている通りである<sup>[15]</sup>。だがマンテーニャの銅版画を介してもたらされたルネサンス的な人間像は、デューラーに運動エネルギーを内に秘めた、壮年のミカエルの姿を生み出させた。ミカエルは身体をやや捻りながら両腕を上げて槍を振り下ろし、両膝を曲げて踏みしだいている仰向けの悪魔に全体重をかけている。ミカエルの左足はショーンガウアーの銅版画のキリスト受難伝連作《煉獄のキリスト》(B.19)<sup>[16]</sup>と同様に、足先が極端に外側を向くきわめてゴシック的な形をしているが、デューラーはこの一見ゴシック的なポーズを取る人間像の身体に新しいエネルギーを注ぎ込んだのであった。

この力強い天使は圧倒的な彫塑性をもって画面から手前に飛び出してくるのだが、一方でこの天使の周囲は大変な混乱の中にある。悪魔と天使が絡み合って、まさに解き難く一塊になってミカエルを隙間なく取り囲む<sup>[17]</sup>。デューラーの悪魔たちは外に向けて拡張しようとする強いエネルギーに満ちているが、怪獣たちは画面の両枠に挟まれその枠の外に出る事が許されず、中空に凝固しているようである。

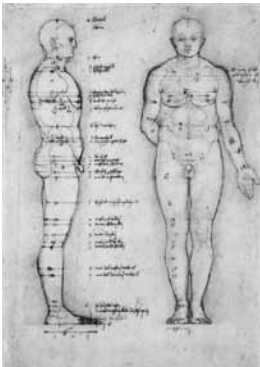
デューラーが次に1502年に大判の銅版画に挑んだ時、彼はもう一度空を飛ぶ有翼の人物像に着手した。ところが大型銅版画《ネメシス》<sup>[18]</sup>において、デューラーは《大天使ミカエルと竜の闘い》の最大の特徴だった背景の混沌としたものを全て取り払い、真っ白な空間に人間像を置いたのである。完全なプロフィールで描かれた女性像をさえぎるものはもはや何もない。ここには大きな下半身をした有翼の裸体立像が勝ち誇ったように描かれている。まさにデューラーの中でイタリア・ルネサンスの人間像が勝利をおさめた瞬間だろう<sup>[19]</sup>。

先ほど見たように大天使ミカエルはゴシック的な輪郭を持つ人間像にマンテー

fig.1  
デューラー、木版画連作「黙示録」  
《大天使ミカエルと竜の闘い》、1498  
年頃

fig.2  
デューラー《ネメシス》、1502年、銅  
版画

fig.3  
デューラー《人体均衡論習作》、  
1513年頃、ペン素描、ウィーン、アル  
ベルティーナ美術館



ニヤ風の情念定型が加えられていたが、一方の《ネメシス》(B.77/fig.2)の方は別のルネサンスタイプの人間像である。ネメシスは全身を真横から見た静止したポーズを取っており、1528年に出版されたデューラーの『人体均衡論四書』<sup>[20]</sup>にも登場するような横向きの人物類型である。これは1513年頃のペン素描《人体均衡論習作》(ウィーン、アルベルティーナ美術館/fig.3)<sup>[21]</sup>にも見られるように、デューラーが理想の人体を求めて定規とコンパスを使って人体を測定する方向へと向かう、別のイタリア由来の人間像であった<sup>[22]</sup>。そしてネメシスの足下には、デューラーがイタリア旅行の帰りにクラウゼンで制作した、現在は失われた水彩素描に基づく、極めてトポグラフィカルに描写された溪谷の様子がぎっしりとした線の密度で描かれている。上下の線の密度という点では、デューラーの木版画《大天使ミカエルと竜の闘い》(fig.1)と銅版画《ネメシス》(fig.2)はまさにネガとポジの関係にあると言えるだろう。《黙示録》の上空に溢れかえっているヨハネの幻視のヴィジョンと、《ネメシス》の地上に描かれた、地誌的にも正確な現実の溪谷の風景は全く異なる二つの世界観を表す。デューラーは《ネメシス》という新しいルネサンス主題の創出にあって、一見真逆の方向を向いているように見える木版画連作《黙示録》の造形を、異なる技法の銅版画において反転させることで生み出したのである。

木版画連作《黙示録》の《大天使ミカエルと竜の闘い》と《ネメシス》は、1500年前後に支配的であった終末思想の中で、中世と新しい人文主義的な世界観をそれぞれ表しており、まさしく両者はメダルの表と裏の関係にある<sup>[23]</sup>。

1504年の銅版画《アダムとイヴ》ならびに《キリスト降誕》

デューラーが1502年に《ネメシス》を描いた時、彼の構想では男女の対の理想的な人体像を描くというコンセプトは既に固まっていただろう。1504年のデューラーの《アダムとイヴ》(B.1/fig.4)は周知の通り、まさにデューラーが《ネメシス》で確信を抱いたイタリア・ルネサンス風の、「明瞭な輪郭を持つ人体の見本」を作り出すことを主眼としていた。デューラーのアダムとイヴはギリシャ彫刻《メディチ家のヴィーナス》(フィレンツェ、ウフィツィ美術館)<sup>[24]</sup>や《ベルヴェデーレのアポロン》(ヴァチカン美術館)<sup>[25]</sup>にさかのぼる、まさに「古代風」



fig.4  
デューラー《アダムとイヴ》、1504年、  
銅版画



fig.5  
デューラー《キリスト降誕》、1504年、  
銅版画

な人間像である。《ネメシス》においては画面の四分の三を占めるに過ぎなかった裸体像が《アダムとイヴ》では画面一杯を占めている。ギリシャ彫刻がかつていかにして美しく人体を地面に立たせるかということに腐心してきたように、デューラーもここで初めて理想の人体プロポーションならびにポーズを取る男女の像を銅版画というメディアを使って地面の上に立たせた。アダムの下肢は、画面の左方向に引いた右足の影と投影が左足に映ることによって若干弱々しく見えるが、イヴのふくよかな大腿部には正面から光があたっており、背後の黒い森から彫塑性を持ってくっきりと浮かび上がっている。イヴの身体の柔らかいモデリングと質感は、1502年の《ネメシス》をはるかに凌いでいる。この模範的なコントラポストのポーズを取る男女は1504年のイタリアのミケランジェロの彫刻《ダヴィデ像》と同様に、時代の要請、嗜好を多いに反映しているが、重要なのはデューラーがここで初めて明瞭な輪郭と形態を持つ人体を露にしてみせたことであった。デューラーの《アダムとイヴ》は、この作品が後世に与えた影響を視野に入れて初めて、作品の本当の意義が明らかになるだろう<sup>[26]</sup>。すなわち救済史から切り離された裸の男女の標本は、北方世界において初めて「ヌードAkt」という、新たな画題への道を切り開いたのである<sup>[27]</sup>。

この銅版画のイヴ (fig.4) を1493年の素描《聖家族》(W.30、ベルリン、国立版画素描館) のマリア (fig.19) と比較すると、デューラーが生涯をかけて取り組んだ、全く異なる方向性を向いた二つのタイプの女性人物像を確認することができる。《聖家族》の素描に描かれたショーンガウアー風のマリアは、マリアの下肢が自律的な動きを見せる、際立ってゴシック的なドレパリーに完全に覆われていささかの身体性も感じさせない。

ここで銅版画《アダムとイヴ》と同年に制作された小さな銅版画《キリスト降誕》(B.2/fig.5)<sup>[28]</sup>を考察に加えてみよう。《キリスト降誕》と並べると、改めてデューラーの内面における二面性が明らかとなる。先ほどみたように《アダムとイヴ》の銅版画でデューラーはまさに人間像をクローズアップして描いたが、一方の《キリスト降誕》は周囲の環境に比べて人間が限りなく小さくなっている。本来「キリスト降誕」という主題を担う主要人物像たちは脇に追いやられ、ここでは遠近法を使った合理的な建築空間を持つ、三次元的な舞台環境の



fig.6  
アルトルドフアー《キリスト降誕》、1511  
年頃、油彩画、ベルリン、国立美術館

設定に主眼が置かれているのである。朽ちた木造の家屋の後ろに聳える崩れた塔の上には木々が繁茂しており、ここにロマン主義の「廃墟のある風景」まで一本の道が続く、新しい絵画ジャンルが誕生している。この主題はデューラーの同時代人であるアルブレヒト・アルトルドフアー（c.1480–1538年）に代表される、ドナウ派の画家たちによって豊かな展開を見た。アルトルドフアーが同主題を油彩画で描いた時（fig.6）、屋根や壁が崩れ落ちたまさしく廃墟の中に植物が生い茂り、夜の月に照らされた建物の陰に聖家族がひっそりと置かれる。ここにおいて絵画の主題はまさしく「自然の生命力」というものに取って変わられた<sup>[29]</sup>。

デューラーが《黙示録》の世界から去って《ネメシス》に着手した時、明瞭なイタリア・ルネサンス的世界へ完全に舵を切ったかのように見える。だがデューラーの芸術は一方では古代的で理想のプロポーションを持つ人間像というまさしくイタリア・ルネサンス的な課題を掘り下げつつも、人間が作った人為的なものを破壊しながら繁茂してゆく自然という、最も北方的なジャンルを同時に追求していたのであった。

#### 1514年の銅版画《書斎の聖ヒエロニムス》と《メレンコリアI》

次に同じ年に仕上げられ、明らかにデューラーによって対として制作された銅版画を見てみよう。デューラーはここで一つの主題を提示するために、意図的に異なる造形原理で描かれたかたちを対比させている。それが1514年の傑作銅版画《書斎の聖ヒエロニムス》（B.60/fig.7）と《メレンコリアI》（B.74/fig.8）である。この二枚はデューラーの1520–21年のネーデルラント旅日記の記述によると、しばしば二枚一組で贈呈、売却されていて<sup>[30]</sup>、パノフスキーが指摘する通り、デューラーは明らかにこの二作品を対で構想している<sup>[31]</sup>。

《書斎の聖ヒエロニムス》はデューラーが遍歴時代から慣れ親しんだ主題であり<sup>[32]</sup>、1492年の『聖ヒエロニムス書簡集』扉絵の挿絵《ライオンの刺を抜く書斎の聖ヒエロニムス》（M.227）はデューラーの初期ネーデルラント美術に対する深い理解を既に示していた<sup>[33]</sup>。1514年の《書斎の聖ヒエロニムス》もまさしく、初期ネーデルラント絵画を代表するフレマールの画家の《メロッド祭壇画》（ニューヨーク、メトロポリタン美術館/fig.11）<sup>[34]</sup> 中央パネル《受胎告

fig.7  
デューラー《書斎の聖ヒエロニムス》、  
1514年、銅版画



fig.8  
デューラー《メレンコリアI》、1514年、  
銅版画



知」における「箱形の室内空間」を基盤としている。しかしデューラーは《メロド祭壇画》とは異なり、この箱形の室内を1514年の銅版画では正面から見るのではなく、観者の立ち位置を画面の右、書斎の敷居近くの階段に持ってゆき、右手の壁を省略した。そして更に部屋全体を一点透視による遠近法を用いて構築し直した<sup>[35]</sup>。部屋は奥行きが非常に短く、天井が極めて低く設定されることによって天井梁の水平線の位置が下がり、全体として小さく親密な空間を生み出している。部屋に置かれた書籍、調度品、デューラーのモノグラムが書かれた小さな名札、室内履きに至るまで、透視画法の構造に基づき明快に正面向き、直角、45度の傾きに配置されていて、全てのモチーフが遠近法による室内構造を支えるために、何らかの機能を画中で果たしている。そのため本来最も重要な人物であるはずの聖人も、遠近法に準じて机ごと画面の一番奥に押し込められてしまった。代わりに画面の手前でご主人の番をするかのように寝そべるライオンが最も大きく描かれることになった。室内には扉は描かれていないものの、画面上部の木造の梁には、画面に対して平行に走る二本のカーテンレールが設置されており、あたかも我々はフー・ファン・デル・フースの《キリスト誕生》(ベルリン、絵画館)<sup>[36]</sup>以外にも、17世紀のオランダ絵画、レンブラントの油彩画《聖家族》(カッセル、絵画館)<sup>[37]</sup>やフェルメールの《手紙を読む少女》(ドレスデン、古典絵画館)<sup>[38]</sup>でお馴染みのように、上から下がるカーテンを横に引いて室内を覗いているかのような感覚に陥る。このように聖ヒエロニムスは閉ざされた空間に収まっているが、一方の《メレンコリアI》はどうだろうか。

メレンコリアは聖ヒエロニムスとは対照的に、海が遠くに見える屋外に座っている。彼女の左右に壁はなく、頭上には天井もない。座り込んだメレンコリアの背後に梯子がかかった建設途上に見える建造物があるのみである。彼女を取り囲むように様々な道具が散乱し、画面中央には全体の距離感を狂わせるような、大きな多面体が置かれている。人物と比べても巨大な石の塊は重量があるように見えるにも関わらず、置かれている立地点ははっきりとは描写されない。聖ヒエロニムスが作業する整然とした室内空間の隣に《メレンコリアI》を並べることによって、メレンコリアが佇む周りの環境がより一層寒々しく、荒れたものに感じられる。

両者の対比は室内と屋外という場面設定、整然と並ぶ室内モチーフと散乱する道具類に顕著だが、もう一つ両者を違える重要な要素がある。それは光の設定である。聖ヒエロニムスの書斎は数学的な一点透視の遠近法によって作図されているにも関わらず、窓から差し込む光によって際立って絵画的な効果を得ている。壁を大きく割り貫いた半円のアーチ型のはめ殺しの窓には、丸い小さなガラスが全面にはめこまれ、その丸ガラスを通してふんだんに昼間の明るい日差しが差し込んでいる。そして光は同時に、複雑な陰を床、壁、天井に生み出しているのである (fig.9)。天井から下がる乾燥した瓢箪は、図像学的にはあらゆる生き物の移ろいやすさ「儚さ(ヴァニタス)」を象徴する<sup>[39]</sup>とされるが、この場所に配置されることによって、ミラーボールのように窓からの光を反射し、画面上部にも光を回している。聖人が作業する机の全面に光があたり、机の下の方には、机の脚の投影が見られる。この

fig.9  
デューラー《書斎の聖ヒエロニムス》  
(部分図)

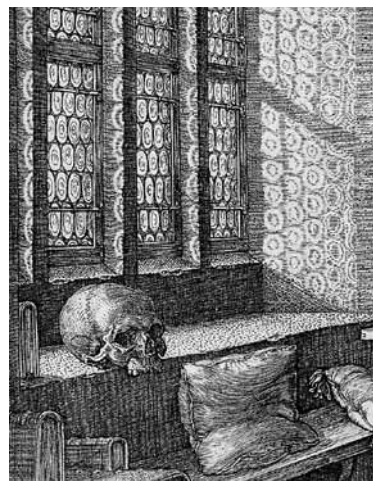






fig.10  
デューラー《メレンコリアI》(部分図)

半円を描く二つの陰の形は、画面の最前列で寝そべるライオンのしっぽが繰り返している。このように銅版画《書斎の聖ヒエロニムス》の印象は、科学的な一点透視による遠近法ではなく、光と陰と投影によって作り出される、心地よい白黒の諧調が決定付けていると言ってもいいだろう。聖ヒエロニムスの室内には、砕かれた光の粉が霧となってまんべんなくあらゆるモチーフに光を届けているのに対して、《メレンコリアI》は光源が定まらず、光は拡散している (fig.10)。薄暗い画面には、左上に彗星が虹とともに白い明かりを地上に投げ掛けているものの、それは十分な光を放ってはいない。ところがこの虹と彗星の対角線上に位置する画面右下のメレンコリアの左腕と左足、そしてメレンコリアの足先の球体には強いハイライトがあたり、あたかも薄暗がり沈んでいるメレンコリアの世界に右下から強いサーチライトをあてて覗き見てしまったかのような居心地の悪さを見る者に感じさせるのである。

こうした光の設定の違いは人物モチーフに顕著に見られるように、「絵画的な」描写と「彫塑的な」造形を描出するのに役立てられている。頭部から光を放つ聖ヒエロニムスが、遠近法によって空間が規定されることで大きさが小さくなり周囲の室内モチーフの中に埋没しているのに対して、画面の最も手前で座り込むメレンコリアはその彫塑的な大きさが画面を圧倒している。ミケランジェロのシスティーナ礼拝堂の《エレミア》像<sup>[40]</sup>のように、岩のようなボリュームを持った人間が一つの巨大な立体物として、明暗を使って大きく捉えられているのである。そして彼女を取り巻く様々なモチーフも統一した光源を持たず、空間の前後関係も無視するかのようにそれぞれの場所を占拠し、画面を埋め尽くしている。

二枚の傑作銅版画に見られるこれらの対比は作品の内容に深く根ざしている。聖ヒエロニムスはギリシャ語聖書をラテン語に翻訳中であるが、しばし作業の手を止めて瞑想している状態である。一方のメレンコリアはパノフスキーの包括的なイコノロジー研究によって「解決できない問題に固執し、困惑する思索家」、すなわちデューラーの精神的な自画像として解釈されてきた<sup>[41]</sup>。両者いずれも「瞑想している生 *vita contemplativa*」を表しているとされるが、一方の聖ヒエロニムスはキリスト者兼思索家として、キリスト教世界を象徴するかのようにしっかりと守られた空間にいる。それに対してメレンコリアは、フィレンツェの哲学者フィチーノの提唱する新プラトン主義を通して新たに生み出された「自己の知の限界を超えられず苦悩する芸術家」という近代的な人間精神の寓意像である。メレンコリアは一人荒れた屋外に放り出されており、両者の姿は鋭く対比されている。

《書斎の聖ヒエロニムス》と《メレンコリアI》が二枚一組で構想されていることはモチーフの連関からも指摘できるだろう。《書斎の聖ヒエロニムス》の画面左端の柱の台座にある長方形の角石、その後ろの眠る犬<sup>[42]</sup>、犬の頭上の頭蓋骨、そしてヒエロニムスの頭上の砂時計の配置は、《メレンコリアI》においてメレンコリアの足先に置かれた球体、その後ろの眠る犬、犬の背後にある多面体から浮かび上がる髑髏<sup>[43]</sup>、そしてメレンコリアの頭上の砂時計というように、同じ順序で同じ場所に配置されている。メレンコリアの翼の先が砂時計に触れ、ヒエロニムスの司教帽が砂時計に接して壁にかかっている。

る点も共通していると言える。ではこれら二枚の傑作銅版画はどのような順番で並べて見るべきなのだろうか<sup>[44]</sup>。この問題を考える上でヒントとなる作品がある。再びフレマールの画家の《メロッドの祭壇画》(fig.11)の中央パネル《受胎告知》と右翼パネル《大工仕事をするヨゼフ》と比較してみよう。デューラー



fig.11  
フレマールの画家《メロッド祭壇画》  
(中央パネル《受胎告知》と左翼パ  
ネル《仕事するヨゼフ》)、1425-30  
年頃、油彩画、ニューヨーク、メトロボ  
リタン美術館

の《書斎の聖ヒエロニムス》(B.60)がフレマールの画家の《受胎告知》に描かれた箱形の室内空間を基盤としていることは既に確認したが、《メレンコリアI》の画面構造を成立させている空間嫌忌(horror vacui)の造形原理も《メロッド祭壇画》の右翼パネル《大工仕事をするヨゼフ》に見いだすことができる。

大工仕事をしているヨゼフは、狭い室内の画面右下に大きく描かれている。彼の足下には、鋸と半分に割れた木材に刺さる斧が置かれている。そして、画面に対して斜めに置かれたテーブルの上には、上から見下ろす視点から釘、かな、ねずみ取り、とんかちといった大工道具がヨゼフを取り囲むように散乱している。

初期ネーデルラント絵画の室内空間は一点透視による遠近法で成り立っているのではなく、画面に対して斜めに設定された床に低い位置から上に向けてモチーフを積み上げてゆき、それらのモチーフのシルエットを観者の視線が辿ることによって奥行きを演出する<sup>[45]</sup>。デューラーの《メレンコリアI》も斜面として設定された浅い段丘の床に画面の下から上まで隙間なくモチーフがまき散らされており、メレンコリアの足下には、まさしくヨゼフの足先に置かれた鋸が同じ角度、そして同じ形で上から見下ろしたように描かれていた。この関連から、デューラーの《書斎の聖ヒエロニムス》は左に、《メレンコリアI》を右に置いて鑑賞されるべきではないか。

デューラーの1514年の傑作銅版画《書斎の聖ヒエロニムス》と《メレンコリアI》の造形は、それぞれイタリア由来の一点透視による遠近法による室内作図、そしてミケランジェロ的な人間像においてイタリアの影響を強く感じさせる一方で、両者を成り立たせている画面の構造そのものは、初期ネーデルラント絵画の造形原理に従っていたのである。

## 《四人の使徒》

二枚の傑作銅版画の人物表現に顕著に見られた「絵画的」ならびに「彫塑的」な描写の対比というものは、前段階として1505年に制作された銅版画《小さな馬》(B.96/fig.12)<sup>[46]</sup>と《大きな馬》(B.97/fig.13)<sup>[47]</sup>に確認することができる。《小さな馬》においてデューラーは、レオナルド・ダ・ヴィンチの素描に倣って横向きの馬の完璧なプロポーションを模索していた。図像的にはパノフスキー



fig.12  
デューラー《小さな馬》、1505年、銅版画



fig.13  
デューラー《大きな馬》、1505年、銅版画

が解釈したように、「(馬が) かぶり物と足の翼によってペルセウスもしくはヘルメスと推定できる古典の戦士に曳かれており、知性の高度な力によって統御されている動物の感性」<sup>[48]</sup>を描いたとも言えるような、絵画的な小品になっている。ところが同時にデューラーは純粹に彫刻的なマツスを持つ馬を描くために、図像的に特別な意味も付与せず、ただ背面から見た馬を《小さな馬》とほぼ同寸の銅版画で制

作した<sup>[49]</sup>。そのプロセスを示すように、《小さな馬》の方にはA.Dのモノグラムが画面に対して斜めに入り込むように置かれた石の上に彫られているのに対して、《大きな馬》の方は画面の上部に制作年があり、画面右下の陰に目立たないようにモノグラムが書かれているのみである。《大きな馬》では短



fig.14  
デューラー《聖クリストフォルス》、1521年、銅版画



fig.15  
デューラー《聖クリストフォルス》、1521年、銅版画

縮法で描かれた動物が画面の隅々までをその輪郭で満たしていて、馬の巨大な臀部は曲線が強調され、馬の量感が際立っている。

同様の試みは1521年の二枚の銅版画《聖クリストフォルス》においても繰り返された。ここでも同じ主題を扱いながらも、一方は物語表現に主眼を置いた絵画的な描写 (B.49/fig.14)<sup>[50]</sup>であるが、もう片方は強い明暗を使って人物の彫塑性

が極めて強調された描写 (B.51/fig.15)<sup>[51]</sup>が試みられている。そしてこれら対で制作された銅版画二組と同様の試みは、1526年の油彩画《四人の使徒》(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク/fig.16)までつながってゆくのである。

ミュンヘンのアルテ・ピナコテーク二階奥正面にかけられた《四人の使徒》を実際に目の前にすると、薄い黄色と灰色の諧調を使って光と陰が表現された右幅のパウロの乳白色の衣と人物の大きさに、まずは圧倒される。パウロのドレパリーはあたかも大理石の彫刻のように硬質な光を放っており、四人の説教集団の中で抜きん出て重々しく、精妙に描かれている。対照的に左幅に立つヨハネは、赤い外衣が身体を大きく、柔らかく包み込んでいる。ヨハネのドレパリーは緩やかに自然の重力に沿って足下に垂れているが、一方のパウロの衣の先端は彫刻のように硬く尖って床に刺さっている。

狭い空間に人物を二名ずつ配置するという形式は、ヴェネツィアのジョヴァンニ・ベッリーニが1488年に描いた三連祭壇画《フラリー祭壇画》(ヴェネツィア、サンタ・マリア・グロリオサ・デイ・フラリー聖堂)<sup>[52]</sup>の両翼に由来しているが、左幅のヨハネの表現に限定して見れば、それはベッリーニではなく、マンテニャの《サン・ゼーノ祭壇画》(ヴェローナ、サン・ゼーノ教会/fig.18)<sup>[53]</sup>の人物とドレパリーの関係にはるかに近似している。マンテニャの同祭壇画左端に立つペテロも、明るい黄色の外衣が内着を上から分厚く覆い、身体のモニュ



メンタリティーを強調しているのである<sup>[54]</sup>。一方で大理石彫刻のような硬質なパウロのドレパリーは典型的なゴシック様式のそれであり、三角錐を逆さにしたようなドレープを上下に並べた袖の襷は、まさしく1432年のファン・アイク兄弟の《ゲントの祭壇画》<sup>[55]</sup> 扉絵の右下に寄進者と共にグリザイユ技法で描かれた《洗礼者ヨハネ》(fig.17) の、ヨハネの右手にかかるドレパリーを彷彿とさせる。

形式的にも様式的にもイタリア絵画の影響抜きには語れない四人の使徒像であるが、暖色の、トーガ人物像タイプのドレパリースタイルと、寒色の、彫刻的なゴシック様式のドレパリーを併置させて見せることの意図は何であろうか。この作品においても、内容と様式は不可分の関係に違いない<sup>[56]</sup>。

パノフスキーが既に指摘しているように、《四人の使徒》は四聖人の性格描写のために、傑作銅版画においても重要な意味を持っていた「四気質の理論」をあてはめている<sup>[57]</sup>。画面左から、血色のいい若々しいヨハネは多血質、右隣のベテロは青白く年老いた粘液質、聖マルコは中年の男性で緑色の顔をした胆汁質の顔、そして最も威厳のある黒ずんだ顔をした黒胆汁のパウロのように、顔色がそれぞれ異なって描き分けられている。そしてまさに四気質の中で最も祝福された多血質であり、ルターのお気に入りとも言われるヨハネには暖色系の、ラファエロ的な色彩のドレパリーが選ばれた。そしてこの四人のリーダーであり、精神的な支柱となっているパウロに硬い、ゴシック的な彫像様式を取らせて選んでいるのである。

この対比の形式的な起源としては、ファン・アイク兄弟による《ゲントの祭壇画》の扉絵右下に描かれた《ヨハネの彫像を拜む寄進者像》(fig.17) に再度求めることも可能かもしれない。ファン・アイクの油彩画では、赤い衣をつけた「生きた」寄進者が、彫刻となったヨハネを拜んでいる。だが、デューラーはここに見られる色彩対比、そしてドレパリーの表現モードの違いを改めて人物の性格付けに積極的に利用した点に、両者の大きな違いがある。

ではこれまで見て来たデューラー作品に潜む、様々な「かたち」の二項対立の起源は一体どこに求めればいいのかのだろうか。それは初期ネーデルラント

fig.16  
デューラー《四人の使徒》、1526年、油彩画、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク

fig.17  
ファン・アイク《ゲントの祭壇画》扉絵（部分）、1432年、油彩画、ゲント、シント・バーフ大聖堂



fig.18  
マンテーニャ《サン・ゼーノ祭壇画》、1456-60年、油彩画、ヴェローナ、ゼーノ教会（部分図）



fig.19



fig.20



fig.21



fig.22



fig.23



fig.24

fig.19  
デューラー《聖家族》の聖母子（部分図）、1493年頃、ペン素描、ベルリン、国立版画素描館

fig.20  
デューラー《聖家族》のヨゼフ（部分図）、1493年頃、ペン素描、ベルリン、国立版画素描館

fig.21  
ヘルトヘン・トート・シント・ヤンス《荒野の聖ヨハネ》、1485年頃、油彩画、ベルリン、国立美術館

fig.22  
デューラー《自画像》、1492年頃、ペン素描、エアランゲン、大学図書館

fig.23  
デューラー《玉座に座る老人と跪く青年》、1493年頃、ペン素描、オックスフォード、アシュモリアン美術館

fig.24  
作者不詳《玉座に座る老人》、ペン素描、個人蔵

とイタリア絵画の影響だけであろうか。ここで新たにデューラー最初期の作品、すなわち遍歴時代の作品を考察に加えてみよう。

異なる人物タイプの描き分けという観点から見ると、デューラーの最も早い遍歴時代の作品に既にその兆候が明確に現れている。ベルリンにある1493年頃のペン素描《聖家族》(W.30、ベルリン、国立版画素描館)を例に見てみよう<sup>[58]</sup>。ここには風景の中で休む聖家族が描かれているが、バラ垣のベンチに座る聖母 (fig.19) と、ベンチの下にうずくまるヨゼフ (fig.20) は、全く異なる源泉を持つ二つのタイプを表した人間像である。

長い髪を両脇に垂らした若い聖母は、初期ネーデルラント絵画の創始者の一人ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの聖母の一つの型を、ショーンガウアーの銅版画を経由してデューラーが受容した典型的な様式化された人物像であるが、一方の右手で頭を支えて座り込んだヨゼフは異なるルーツを持つ。ヨゼフの場合はオットー・ペヒトが指摘したように、一つの絵画モチーフを改めてナチュラルスタディーの観点から描き直した、絵画モチーフと自然研究という二重の根を持つ新しいタイプ

の人間像である<sup>[59]</sup>。このヨゼフはデューラーが遍歴時代にネーデルラントに赴き、北ハーレムのヘルトヘン・トート・シント・ヤンスの《荒野の聖ヨハネ》(ベルリン、国立美術館/fig.21) にヒントを得た絵画モチーフであるが<sup>[60]</sup>、同時にこれはデューラーが自分自身の姿を鏡で観察することによって得たナチュラルスタディー (fig.22) の結果でもある。疲れ果てて座り込むヨゼフの憂鬱げな「気分」は、そのまま《ヤバッハ祭壇画》左翼《妻の嘲笑を受けるヨブ》(フランクフルト、シュテューデル美術館)<sup>[61]</sup>のヨブ像や、《メレンコリアI》へとつながってゆく人物表現なのである。

更なる平行作例は《聖家族》の素描と同時期に描かれたもう一枚の遍歴時代の素描《玉座に座る老人と跪く青年》(オックスフォード、アシュモリアン美術館/fig.23) にも見ることができる。オックスフォード素描においてデューラーは、2002年にハンブルクのオークションに出品されたネーデルラント風の小さな素描《玉座に座る老人》(個人像/fig.24) を元にこの老人像を描いたと思われるが<sup>[62]</sup>、この様式化された異教の老人像の脇に、デューラーはまさしく真横から見た自画像を描き込んでいるのである。全く様式化されない、ぼさぼさの頭髮に、産毛のようなヒゲを生やし、デューラーの特徴である鼻柱に段が入った「段鼻の自画像」<sup>[63]</sup>という異なる表現モードで描かれた人物像が敢えてここでも対比されている。



更にデューラーの二枚の傑作銅版画や、《四人の使徒》に代表されるように「絵画的な」と「彫塑的な」描写を対比させるスタイルについては、その最も早い作例の一つとして、デューラーが第一次イタリア旅行の際に描いた二枚の水彩素描《インスブルックの城塞》(figs.25,26)<sup>[64]</sup>を重要な作例として挙げるができる。



fig.25  
デューラー《雲のあるインスブルック城の構内》、1494年、水彩素描、ウィーン、アルベルティーナ美術館

fig.26  
デューラー《インスブルック城の構内》、1494年、水彩素描、ウィーン、アルベルティーナ美術館

デューラーは恐らくこの素描を第一次イタリア旅行でヴェネツィアに行く途中で描いたのであろう。北の対岸から描いたインスブルックの都市のポートレートの他に、デューラーはインスブルックの城塞の内部に入って詳しくその建築物を描写した素描を二枚残している。デューラーは四方八方を建築で閉ざされた四角い内部空間の中心に立ち、全方向のスケッチを行った。いずれもフレマールの画家の《メロドの祭壇画》で見たように、地面、両脇の城壁、そして空を含めると、箱形の室内空間を応用した構図となっている。その際東向きの城塞を描く時は (fig.25)、デューラーは空の雲のニュアンス、湿った空気が地面から立ち上って来るような大気の状態も同時に描き出して、全体として赤い屋根の色がアクセントとなった、絵画的な建築のポートレートとなっている。一方反対向きの素描 (fig.26) は空の部分を白く抜いてあり、屋根の赤色も暗く抑えられ、明らかに建築物の表面の凹凸の描写に集中した、立体描写に主眼を置いた素描となっている。つまりデューラーは同じ場所に立って異なる方角から城塞内部を描く時に、敢えて絵画的な見方と彫刻的な見方に変えて素描に残していたのであった。

また現存する最初期の木版画の一枚である1493年頃の《十字架磔刑》(fig.27)を見ても、同じ造形原理を確認できる。画面中央の十字架をはさんで、右手のヨハネのドレバリーは絵画的に、一方の左手のマリアはあたかも浮き彫り彫刻を彫りつけたように木彫的に表現されており、デューラーの傑作銅版画《書斎のヒエロニムス》と《メレンコリアI》、晩年の傑作油彩画《四人の使徒》といった作品が内包する造形の両義性は、決して北方の芸術に覆い被さったイタリアの影響からだけでは説明がつかないということが明らかであろう。すなわちデューラーは先天的に、異なる視点で描かれた造形を対比させて眺めるという、特殊な習性を持っているのである。



fig.27  
デューラー《十字架磔刑》、1493年頃、木版画

デューラーは金細工師の父親を持ち、14歳で金工家としての修行を始めたのであり<sup>[65]</sup>、元来物体を立体で捉える習性があった。デューラーは父親に頼み込んで画家の修行に転向しており、彼の視覚の中には常に二つの物の見方があった。すなわちデューラーに内在する、物体を立体として捉える側面と、もう一方で事物を線や色に解体して絵画という二次元の平面に定着させようとする異なる視覚である。更にデューラーはこれまで見て来たように、こうした異なるアプローチから生み出された様々な造形要素を敢えて対置させて眺める癖があった。

デューラーは芸術後進国ドイツを脱出するためだけに初期ネーデルラント

美術ならびにイタリア美術に接近したのではなかった。彼に生来備わった特殊な視覚と習性が、必然的にイタリア絵画と初期ネーデルラント絵画、中世後期ゴシックの美術とルネサンスの美術という、全く異なる造形原理を持つ芸術を同時に求めさせたのである。15世紀における南北の芸術革命の狭間にあって、二つの異なる芸術原理の間を揺れ動く状況——これはまさに彼の先天的気質に最も合致したポジションであった。デューラーはまさしく、初期ネーデルラント美術とイタリア美術の狭間にあってもがいていた15世紀末のドイツ美術にとって「運命の人」と呼ばれるにふさわしい資質を生まれながらにして持っていたと言えるだろう。

デューラーはドイツの芸術の後進性を憂いて自ら規範となろうとし、金工細工師、彫刻家、画家、幾何学に携わる人々に『絵画の書』<sup>[66]</sup>を草稿して捧げているのであるが、皮肉にもデューラーの芸術は古典の調和を打破しようとするイタリアの16世紀のマニエリズムの画家たちに、そして真の風景画を発展させた17世紀のオランダの画家たちには肥沃な土壌となったが、本国ドイツにおいてはそれらの芸術に匹敵するような展開は残念なことに見られなかった。それは他の追従を許さない卓抜したデューラーの版画ならびに素描の技術もさることながら、あまりにもデューラーの芸術は同国人が「規範」とするには、デューラー生来の資質に根付いた、個人的な様式だったからではないか。

\*本稿は2010年に国立西洋美術館で開催された「アルブレヒト・デューラー版画・素描展——宗教・肖像・自然」(2010年10月26日—2011年1月16日)に際して行われた講演会「遍歴時代のデューラー」(12月8日)の原稿に加筆・修正を施したものである。

[1] 「デューラー受容史500年」(シンポジウム)が2010年11月13日に明治学院大学文学部芸術学科・言語文化研究所・国立西洋美術館共催のもとに行われた。各講演ならびにシンポジウムの内容に関しては、『言語文化』第28号、明治学院大学言語文化研究所、2011年、3-168頁を参照のこと。同テーマに関しては大英博物館展覧会カタログ *Albrecht Dürer and His Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*, London 2003を参照。

[2] H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1905. ハインリヒ・ヴェルフリン『アルブレヒト・デューラーの芸術』、永井繁樹・青山愛香訳、中央公論美術出版、2008年。

[3] H. Wölfflin, *Albrecht Dürer*, München 1922. ハインリヒ・ヴェルフリン『デューラーの版画——H. ヴェルフリンの視点』、海津忠雄編訳、岩崎美術社、1-20頁を参照。このテキストははじめ1922年に32頁の小冊子で出版された(Otto Reichl Verlag, München)。その後わずかに改訂を加え、『アルブレヒト・デューラーの芸術』の序論になった。

[4] 越宏一「中世の黙示録写本——その挿絵の造形原理」『Apocalypse from Dürer to Redon』、東京芸術大学美術館カタログ、2010年、15-23頁を参照。

[5] E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1955, p.14 (以下、Panofsky, 1955と略記)。エルヴィン・パノフスキー「アルブレヒト・デューラー 生涯と芸術」、中森義宗・清水忠訳、日貿出版社、1984年、12頁を参照(以下、パノフスキー、1984年と略記)。

[6] 新藤淳「『宗教』デューラーの受難=情熱」『アルブレヒト・デューラー版画・素描展——宗教・肖像・自然』(展覧会カタログ)所収、2010年、23-24頁(以下、『アルブレヒト・デューラー版画・素描展』、2010年と略記)。新藤は、デューラーが自身の身体をキリストのイメージ記憶を上演するための媒体として見いだしたと指摘している。

[7] 1498年頃制作、エングレーヴィング、24.8×25 cm。デューラー自身が本作品を1520年の『ネーデルラント旅日記』中に「海獣 Mehrwunder」と呼んだ。『アルブレヒト・デューラー版画・素描展』、2010年、cat.no.152を参照。

[8] 1498年制作、エングレーヴィング、32.3×22.3 cm。二人の女性「美德 Virtus」と「快楽 Voluptas」に遭遇して逡巡するヘラクレスを主題としているとされる。『アルブレヒト・デューラー版画・素描展』、2010年、cat.no.153を参照。

[9] デューラーの遍歴時代の滞在先は文書には残されていないが、遍歴前半の1490-91年にはネーデルラントに赴いた可能性があり、その後はバーゼルを中心とした上流ライン地方で木版挿絵の下絵師として主に活躍した。拙稿 A. Aoyama, “Ein bisher unbekanntes Vorbild für Dürers Thronender Greis und kniender Jüngling. Zum Entstehungsprozess der Werke Dürers aus den Wanderjahren”, in: *Anzeiger des Germanischen National Museums*, Nürnberg 2005, pp.7-24; 青山愛香「デューラーの遍歴時代——初期素描の研究」、中央公論美術出版、2009年を参照。

[10] アビ・ヴァールブルク『デューラーの古代性とスキファノイア宮の国際的占星術』（ヴァールブルク著作集5）、加藤哲弘訳、ありな書房、2003年を参照。

[11] 1475年頃制作、エングレーヴィング、ドライポイント、40.6×28 cm。

[12] G. Agosti / D. Thiébaud, *Mantegna 1431-1506*, Paris 2008, no. 76.

[13] 『マルティン・ショーンガウアーと15世紀ドイツ銅版画』（展覧会カタログ）、国立西洋美術館、1991年、cat.no.86。

[14] 『ケルン聖書』の挿絵において、天使はデューラーのミカエルと同様に両腕を挙げて槍をついている。F. Juraschek, *Das Rätsel in Dürers Gottesschau. Die Holzschnitt-Apokalypse und Nikolaus von Cues*, Salzburg 1955, Abb. 37.

[15] 手本『ケルン聖書』とデューラーの比較は、下村耕史『アルブレヒト・デューラーの芸術』、中央公論美術出版、1997年、pp.133ff.を参照。

[16] 『マルティン・ショーンガウアーと15世紀ドイツ銅版画』、1991年、cat.no.45。

[17] 越宏一は、このような空間嫌忌 (horror vacui) に支配された画面がロマネスク彫刻の動物柱等に見られる形態の絡み合いを思い出させると指摘している（『中世の黙示録写本——その挿絵の造形原理』、34-35頁を参照）。

[18] 1502年制作、エングレーヴィング、33.1×22.9 cm。ギリシャの懲罰の女神にローマの気紛れな運命の女神フォルトウーナの図像が融合されていると言われる。完全なプロフィールで全身が描かれたネメシスの裸体は、デューラーが理想的なプロポーションを追求して、ヴィトルヴィウスの人体比例に基づき描くことを試みたことが指摘されている。『アルブレヒト・デューラー 版画・素描展』、2010年、cat.no.151を参照。

[19] 越宏一『ヨーロッパ美術史講義 風景画の出現』、岩波セミナーブックス、2004年、165頁。

[20] Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528. アルブレヒト・デューラー『「人体均衡論四書」注解』、前川誠郎監修・下村耕史訳注、中央公論美術出版、1995年を参照。

[21] 茶色のペン素描、26.8×18.3cm、ウィーン、アルベルティーナ美術館所蔵、Inv. 3155。

[22] デューラーのこの方向性に重大な影響を与えたのはヴェネツィア生まれの画家ヤーコボ・デ・バルバリ (c.1450–1515/16) だった。バルバリは数年間ニュルンベルクの帝室画家として同地に滞在した。

[23] F. コレーニーは《ネメシス》を《黙示録》の《大天使ミカエルと竜の闘い》のミカエルと対になる作品だと指摘した (F. Koreney, “Albrecht Dürer und die Vogelstudie der deutschen Renaissance”, in: *Parnass*, 3, 1985, pp.77-80)。

[24] 前4世紀頃の原作によるローマ時代の模作。ウフィツィ美術館所蔵。

[25] オリジナルは前330–320年頃のブロンズ像。後130–140年頃に大理石のコピーが作られた。ヴァティカン美術館、Inv.1015。

[26] 下村耕史「デューラーの身体を受容——『アダムとイヴ』図を中心に」『言語文化』第28号、明治学院大学言語文化研究所、2010年、25-44頁。

[27] Anne-Marie Bonne, *‘Akt’ bei Dürer*, Köln 2001; Christian Schoen, *Albrecht Dürer, Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien*, Berlin 2001. 下村はボネとシェーンが‘Akt’と定義するものを「理想的人体像を求めて、芸術的に構成され造形された裸体像」としている（下村耕史「デューラーの身体を受容——『アダムとイヴ』図を中心に」、27-28頁）。

[28] 『アルブレヒト・デューラー版画・素描展』、2010年、cat.no.136。

[29] 越宏一『ヨーロッパ美術史講義 風景画の出現』、142-144頁、図83を参照。

[30] 1520年8月19日には、「彫刻家でコンラートという親方に《書斎のヒエロニムス》《メレンコリア》、新作聖母版画三点、《アントニウス》と《ヴェロニカ》を送って贈り物とした」とある。アルブレヒト・デューラー『ネーデルラント旅日記』、前川誠郎訳、岩波文庫、2007年、64頁。

[31] Panofsky, 1955, p.156. パノフスキー、1984年、157頁。パノフスキーは《書斎の聖ヒエロニムス》と《メレンコリア I》は精神的「対幅」となっていると指摘した。

[32] デューラーは人文主義者の守護聖人とされた聖ヒエロニムスを繰り返し描いている。書斎にいる聖ヒエロニムスの最も早い作例が1492年の木版画《ライオンの刺を抜く書斎の聖ヒエロニムス》(M.227)である。その後1511年頃の二点の素描 (W.589, W.590)、ならびに木版画 (M.228, M.192)、そして1521年の油彩画 (リスボン、国立美術館)が続く。なお「書斎の聖ヒエロニムス」の主題ならびに室内表現の様式的発展についてはAnna Strümpell, “Hieronymus im Gehäus”, in: *Marburger Jahrbuch II*, 1925を参照。デューラー自身、1514年の銅版画を《書斎の聖ヒエロニムス Hieronymus im Gehäus》と呼んで、荒野にいるタイプの聖ヒエロニムスと区別していた (R. Schoch / M. Mende / A. Scherbaum, *Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. I, 2001, p.174を参照)。

[33] デューラーは遍歴時代にパーゼルで制作した1492年の《ライオンの刺を抜く書斎の聖ヒエロニムス》(M.227)において既に初期ネーデルラント絵画の造形原理を室内描写に用いている。青山愛香「デューラーの遍歴時代——初期素描の研究」、70-77頁を参照。

[34] Friedländer, E. N. P., Bd. 1, Tafel 38. この作品についてはStroo/Syfer-d’ Olne, *The Master of Flemalle and Rogier van der Weyden Groups. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Brüssel 1996, pp.36-50を参照。また、ブリュッセルの王立美術館所蔵の《受胎告知》(Inv. no. 3937)が《メロッド祭壇画》の《受胎告知》に先行するという説はS. Kemperdick, *Der Meister von Flemalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, ARS NOVA II, Turnhout 1997, pp.77-99を参照。

[35] ベーター・シュトリダー「デューラー」、勝國典監訳、中央公論社、1996年、348-360頁の遠近法の作図を参照のこと。デューラーは1494年に既に木版画《アルベルティーナ受難伝》の《鞭打ち》(M.109)において、一点透視による作図を試みている。他に1496年の素描《女湯》(W.152)も早い作例であるが、デューラーが本格的に遠近法に取り組んだのは1504年以降であった。中で



も銅版画《幼児キリストの礼拝》(B.2)、素描《嘲弄されるキリスト》(W.305)、油彩画《マギの礼拝》(フレンツェ、ウフィツィ美術館)、《マリアの生涯》の木版挿絵シリーズ中の《神殿奉獻》(M.200)、《受胎告知》(M.195)がある。遠近法を用いた更なる作例についてはRupprich, *Schriftlicher Nachlass*, Bd. 2, pp.75-76を参照のこと。

[36] 1470年頃、油彩画、97×246cm、ベルリン、絵画館所蔵。E. Dhanens, *Hugo van der Goes*, 1998。

[37] 1646年、油彩画、45×67 cm、カッセル、絵画館所蔵。

[38] 1657年頃、油彩画、83×65 cm、ドレスデン、古典絵画館所蔵。

[39] 『アルブレヒト・デューラー版画・素描展』、2010年、cat.no.156を参照。

[40] 預言者エレミア、1511-12年制作。ヴァチカン宮、システーナ礼拝堂天井壁画。

[41] Panofsky, 1955, pp.156-171。パノフスキー、1984年、157-173頁。

[42] この犬は「人文学者の肖像」に関連付けられており、《書斎の聖ヒエロニムス》の主題に描かれることは非常に稀である。H. Friedman, *A Bestiary for Saint Jerome. Animal Symbolism in European Religious Art*, Washington 1980, pp.208f; P. Reuterswärd, “The dog in the Humanist’s Study”, in: *Konsthistorisk tidskrift*, 50, 1981, pp.53-69; M. Agthe, *Das Bild des Hundes in Albrecht Dürers Gesamtwerk. Darstellungen und Deutungsversuche*, Bochum 1987, pp.123-125。一方で《メレンコリアI》においてメレンコリアの足下にうずくまる犬は、メレンコリアの副次的なモチーフとして、メレンコリアと共に苦悩する仲間であると解釈されている(R. Klibansky/ E. Panofsky/F. Saxl, *Saturn and Melancholy, Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, 1964, p.320; クリバンスキー、パノフスキー、ザクスル『土星とメランコリー 自然哲学、宗教、芸術の歴史における研究』、田中英道監訳、晶文社、1991年、291-292頁)を参照。

[43] この多面体に浮かび上がった染みが、頭蓋骨を表すとした最新の論考は、佐藤直樹『『自然』写実から潜在的イメージへ』『アルブレヒト・デューラー版画・素描展』、2010年、197頁を参照。

[44] この作品を「昼の瞑想」と「夜の瞑想」と考え、左に《書斎の聖ヒエロニムス》、右に《メレンコリアI》を置くという説もある(『アルブレヒト・デューラー版画・素描展』、2010年、cat.no.156)。一方ヴァインクラ(1928年)やシュースター(1986年)は逆の配置を考えている。F. Winkler, *Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte, Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, Bd. 4, Berlin-Leipzig, 1928, pp.152ff; P. K. Schuster, “Bild gegen Wort. Dürer und Luther”, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1986, p.39。

[45] この初期ネーデルラント絵画特有の造形原理については、O. Pächt, “Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei”, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 2, Berlin 1933, pp.75-100; O. Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1977, pp.17-58; 青山愛香『遍歴時代のデューラー作品——初期ネーデルラント絵画の影響をめぐる』(Aspects of Problems in Western Art History)、2002年、33-45頁; 青山愛香『デューラーの遍歴時代——初期素描の研究』、77-84頁を参照。

[46] R. Schoch / M. Mende / A. Scherbaum, *Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. I, Nr. 114, München / Berlin / London / New York 2001, Nr. 42。サイズは16.3×11.8 cm。

[47] R. Schoch / M. Mende / A. Scherbaum, *Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. I, Nr. 43。サイズは16.6×11.9 cm。

[48] Panofsky, 1955, p.86; パノフスキー、1984年、87頁を参照。

[49] デューラーは未完の草稿『絵画論』の第II部第二章では「馬の尺度」について論じている。アルブレヒト・デューラー『「人体均衡論四書」注解』、310-311頁を参照。デューラーは『絵画論』の中で「馬は最も人の役に立つ動物で、気晴らしにも仕事のためにも大変望ましいものである」と記した(下村耕史『アルブレヒト・デューラーの芸術』、299頁を参照)。

[50] R. Schoch/ M. Mende/ A. Scherbaum, *Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. I, Nr. 94。サイズは11.9×7.5 cm。

[51] R. Schoch/ M. Mende/ A. Scherbaum, *Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. I, Nr. 93。サイズは11.9×7.6 cm。

[52] O. Pächt, *Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts, Die Bellinis und Mantegna*, München 2002, Abb. 203。ベヒトはこの作品をベッリニが、マンテーニャの《サン・ゼーノ祭壇画》(ヴェローナ、サン・ゼーノ教会)へのオマージュとして制作したとしている。

[53] G. Agosti/ D. Thiebaut, *Mantegna 1431-1506*, Fig. 42。

[54] デューラーのヨハネのドレーパーを見ると、右腕にドレーブを回し込んでおり、まさにローマのトーガ(外衣)をまとった姿である。その姿は紀元前340年頃のローマンコピー《ソフォクレス像》(ローマ、ヴァティカーノ美術館)を思わせる。

[55] O. Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 2002。

[56] 興味深いことにパノフスキーはパウロとヨハネに見られるこの様式上の相違について「制作年の相違という推測以外には説明しようがない」としている(パノフスキー、1984年、237頁を参照)。

[57] パノフスキー、1984年、240-241頁を参照。

[58] この作品は、2010年国立西洋美術館主催の「アルブレヒト・デューラー版画・素描展——宗教・肖像・自然」に展示された。同展覧会カタログ cat.no.124を参照のこと。

[59] オットー・ベヒトはデューラーが遍歴時代に伝統的な絵画モチーフを自作に用いる際に、従来の絵画モチーフを新たに自然主義的な描写に描き直していることを指摘し、描かれたモチーフが絵画的伝統の約束事としてのモチーフと、自然主義的描写の二重の根(Doppelte Wurzel)があると指摘した(O. Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1977, pp.168-169を参照)。

[60] ハーレムの画家ヘールトヘントート・シント・ヤンスがデューラー作品に与えた影響については拙稿、青山愛香『遍歴時代のデューラー作品——初期ネーデルラント絵画の影響をめぐる』、21-32頁; 青山愛香『デューラーの遍歴時代——初期素描の研究』、27-50頁を参照。

[61] 1503-04年頃制作、板絵。新藤は《ヤーバッハ祭壇画》におけるヨブ像が《メレンコリアI》と

いう思索者の肖像に概念的前提を与えていた可能性を指摘している（『アルブレヒト・デューラー版画・素描展』、2010年、24-25頁を参照）。

[62] デューラーのオクスフォード素描と新出素描の関連については、拙稿、青山愛香「デューラー作『玉座に座る老人と跪く青年』の手本素描」『美術学部論叢』創刊号、2005年、9-21頁：Aika Aoyama, “Ein bisher unbekanntes Vorbild für Dürers ‘Thronender Greis und kniender Jüngling’. Zum Entstehungsprozess der Werke Dürers aus den Wanderjahren”, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2005, pp.7-24を参照。

[63] デューラーのこの特徴ある顔立ちについては、前川誠郎『デューラー 人と作品』、講談社、1990年、7-14頁を参照。

[64] Exh. cat. *Albrecht Dürer*, Wien 2003, Nr. 16-17. 1494年頃、水彩素描、36.8×27 cm、33.5×26.2 cm、ウィーン、アルベルティーナ美術館所蔵、Inv. 3057, 3058。

[65] デューラー自身が1524年に記した『家譜』に次のように記している。「私が巧みに仕事ができるようになったとき、私の興味は金細工よりも絵画へと導いた。そのことを私は父に打ち明けた。しかし彼はあまり喜びはしなかった。何故なら私が金細工修行に費やした無駄な時間が彼を悔やませたからである」。前川誠郎『デューラー 人と作品』、30頁。

[66] デューラーは後進の若い画家たちのために1508年から約20年の歳月をかけて多くの草稿を執筆したが、これらは出版されることはなかった。下村耕史「アルブレヒト・デューラーの芸術」、303頁：『アルブレヒト・デューラー「絵画論」注解』、下村耕史訳編、中央公論美術出版、2001年。

The question of style of Dürer's arts has been variously assessed over the long history of the reception of his works. Indeed, the image of both his arts and of Dürer himself have changed from era to era.

Generally, Dürer's style vacillated between Italian and Northern European creative principles (*Gestaltungsprinzip*), and depending on the period, this duality was evaluated in completely different terms.

E. Panofsky (1955) expressed Dürer's inner qualities as "internal reason and intuition, "generalizing formalism and particularizing realism" and "humanistic self-reliance and medieval humility," and that his arts were born from the mutual reinforcement of these conflicting impulses. In addition, Panofsky stated that it was overly simplistic to consider that the internal tensions of Dürer's works were derived only from the influence of late German Gothic styles or the Italian Renaissance on the mind of the late German Gothic artist. Rather, the dualities found in Dürer's internal world were based on the internal complexities of his own psyche. This article examines how this bipolar quality or duality plays out in eight of Dürer's prints and oil paintings, namely his *St. Michael Fighting the Dragon* (B.72) from his Apocalypse woodcut series, his etching *Nemesis* (B.77), his 1504 etchings *Adam and Eve* (B.1) and *Nativity* (B.2), his 1514 masterpieces *St. Jerome in his Study* (B.60) and *Melancholia I* (B.74), along with his later oil painting, *The Four Apostles* (1526, Alte Pinakothek, Munich).

At the age of 14 Dürer began his apprenticeship in the family trade with his father, a goldsmith and jeweler. Thus from an early age he had experience at grasping form as a three-dimensional thing. He then asked his father for permission to switch to studying under a painter, and so he would learn two different ways of seeing things. In other words, part of him viewed things as three dimensional, and another part considered things in terms of planar paintings made up of lines and color. Essentially, he had two "visions" of the world. This article further clarifies that Dürer was in the habit of taking the forms born from these different approaches and setting them up in opposition.

As has been previously thought, Dürer did not embrace early Netherlandish and Italian art in order to extract himself from his artistically backward homeland. Rather, his special "vision" and trait which he had developed early on made him need to seek out arts based on completely different principals, namely Italian art and early Netherlandish painting, late medieval Gothic art and Renaissance art. Caught in the middle between the 15th century's artistic revolutions in north and south, he vacillated between two differing sets of artistic principles. In essence, this was a most suitable position for someone with dual sensibilities. Dürer can thus be said to have had the most suitable and innate character to be considered a man of the late 15th century German art, caught between early Netherlandish art and Italian Renaissance.